Reinhart Meyer

SCHRIFTEN
ZUR
THEATER- UND KULTURGESCHICHTE DES 18. JAHRHUNDERTS

Herausgegeben von

Matthias J. Pernerstorfer

HOLLITZER
WISSENSCHAFTSVERLAG

SUMMA
SUMMARUM

DON JUAN ARCHIV WIEN

SUMMA SUMMARUM

1

Reihe herausgegeben von

Matthias J. Pernerstorfer · Hans Ernst Weidinger

Umschlagbild: Titelkupfer aus
POESIE | DEL SIGNOR ABATE | PIETRO METASTASIO
Tomo Primo [hg. von Ranieri de' Calzabigi] | PARIGI [IN TORINO]
Presso La Vedova Quillau [NELLA STAMPERIA REALE] *MDCCLV.*
Bibliotheca Ernestea Sezzatense

Reinhart Meyer

SCHRIFTEN
ZUR
THEATER- UND KULTURGESCHICHTE DES 18. JAHRHUNDERTS

Herausgegeben von

Matthias J. Pernerstorfer

HOLLITZER
WISSENSCHAFTSVERLAG

Publiziert mit freundlicher Unterstützung des
Don Juan Archiv Wien – Forschungsverein für Theater- und Kulturgeschichte

Digitalisierung der Texte:
Jana-Katharina Mende (Wien, Österreich)
Ana Mitić (Wien, Österreich)
Jennifer Plank (Wien, Österreich)
Lektorat:
Inge Praxl (Wien, Österreich)
Jana-Katharina Mende (Wien, Österreich)
Nora Gumpenberger (Wien, Österreich)
Sophie Endl (Vöcklabruck, Österreich)
Register:
Alison J. Dunlop (Belfast, Nordirland)
Layout:
Gabriel Fischer (Wien, Österreich)
Druck und Bindung:
Interpress (Budapest, Ungarn)

Reinhart Meyer: *Schriften zur Theater- und Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts*,
hg. von Matthias J. Pernerstorfer. Wien: HOLLITZER Wissenschaftsverlag 2012

© HOLLITZER Wissenschaftsverlag, Wien 2012

HOLLITZER Wissenschaftsverlag
Trautsongasse 6, A–1080 Wien
Eine Abteilung der
HOLLITZER Baustoffwerke Graz GmbH
Stadiongasse 6–8, A–1010 Wien
www.hollitzer.at

Alle Rechte vorbehalten.
Die Abbildungsrechte sind nach bestem Wissen und Gewissen geprüft worden.
Im Falle noch offener, berechtigter Ansprüche wird um Mitteilung
des Rechteinhabers ersucht.

ISBN 978-3-99012-019-4 hbk
ISBN 978-3-99012-020-0 epub
ISBN 978-3-99012-021-7 pdf

INHALT

VII Vorwort des Herausgebers

Prolog

3 Das deutsche Trauerspiel des 18. Jahrhunderts. Eine Bibliographie [1977]
19 Deutsches Theater im 18. Jahrhundert. Neuerscheinungen der Forschungsliteratur. Eine sozialgeschichtliche Problemskizze (Auszug) [1981]

Theater im 18. Jahrhundert

33 Die Entwicklung des Theaters im 18. Jahrhundert (unter besonderer Berücksichtigung des Dramas) [1985]
43 Das französische Theater in Deutschland [1985]
67 Die exotischen Handlungsräume im Drama des ausgehenden 18. Jahrhunderts [1983]

Hof- und Nationaltheater

99 Von der Wanderbühne zum Hof- und Nationaltheater [1980]
125 Das Nationaltheater in Deutschland als höfisches Institut. Versuch einer Begriffs- und Funktionsbestimmung [1983]
157 Welche Stücke passen im 18. Jahrhundert zu einem Nationaltheater? [2005]

Die Hamburger Oper

165 Die Hamburger Oper 1678–1730 [1984]
289 Hanswurst und Harlekin, oder: Der Narr als Gattungsschöpfer. Versuch einer Analyse des komischen Spiels in den Staatsaktionen des Musik- und Sprechtheaters im 17. und 18. Jahrhundert [1990]
319 Mechanik und Dramenstruktur. Die Bedeutung der technischen Bühnenausstattung für die Struktur von Dramen bis zum Sturm und Drang [1990]

Oper und Singspiel

341 Der Anteil des Singspiels und der Oper am Repertoire der deutschen Bühnen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts [1981]
401 Das Musiktheater am Weimarer Hof bis zu Goethes Theaterdirektion 1791 [1986]
429 Die Theorie des Deutschen Singspiels von Gottsched bis Reichardt. Mit Blick auf die musiktheatralische Praxis [2003]

Bibliographische Forschung

455 Claudio Sartori: *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800* (Rezension) [1997]

463 Einleitung zu Band 2.7 der *Bibliographia Dramatica et Dramaticorum* (Auszug) [1997]

469 Zur Statistik der dramatischen Produktion, 1700–1744 (Einleitung zu Band 2.12, ‚Die Ergebnisse') [1999]

485 Wie hinderlich „Wissen" sein kann, oder: Über die Dialektik von Irrtum und fortschreitender Erkenntnis. Überlegungen zu den Arbeiten an der *Bibliographia Dramatica et Dramaticorum* [2004]

Metastasio

509 Die Rezeption der Opernlibretti Pietro Metastasios [2000]

559 Die Rezeption der Dramen Metastasios im 18. Jahrhundert [2001]

565 Trattamento e adattamento dei Testi delle opere metastasiane nel '700 sull'esempio de *La clemenza di Tito* [2001]

581 Hasse und Metastasio [2004]

Theater und „Aufklärung"

601 Restaurative Innovation: Theologische Tradition und poetische Freiheit in der Poetik Bodmers und Breitingers [1980]

639 Limitierte Aufklärung. Untersuchungen zum bürgerlichen Kulturbewußtsein im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert [1987]

699 Über das komplizierte Gefüge von Verfassung und Kultur, Konfessionen und öffentlichen Vergnügungen, Theater und „Aufklärung" und von den Illuminaten und Jesuiten oder Regensburg im 18. Jahrhundert [1998]

769 Norddeutsche Aufklärung versus Jesuiten [2007]

Epilog

803 Über die produktive Unkenntnis des Lehrers [1991]

Anhang

817 Wissenschaftliche Publikationen von Reinhart Meyer

827 Regensburger Studententheater

Register

865 Ortsregister

873 Personenregister

891 Stückeregister

VORWORT DES HERAUSGEBERS

Mit den *Schriften zur Theater- und Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts* von Reinhart Meyer eröffnet das Don Juan Archiv Wien seine Reihe *Summa Summarum*. Darin aufgenommene Bände sollen stets Persönlichkeiten gewidmet sein, deren Werk für das Verständnis der Opern- und Theatergeschichte – besonders des 18. Jahrhunderts – eine zentrale Rolle spielt. Die vorliegenden *Schriften* ziehen einen repräsentativen Querschnitt durch Meyers Studien und stellen diese erneut zur Diskussion. Damit wird zugleich der Versuch unternommen, die wissenschaftliche Biographie des Autors mit Blick auf seine theater- und kulturhistorische Forschung nachzuzeichnen.

Reinhart Meyer (* 15. November 1942, Berlin), aufgewachsen in Hamburg, begann sein Studium 1963 an der Universität Hamburg. Er belegte dort die Fächer Philosophie, Germanistik, Geschichte und Musikwissenschaft und konzentrierte sich in der Folge auf Philosophie und Germanistik. In Freiburg im Breisgau, wo er zusätzlich sowohl katholische als auch evangelische Theologie studiert hatte, machte er das Staatsexamen. 1973 promovierte er in Regensburg bei Hans-Joachim Mähl im Fach Philosophie mit einer Dissertation zu Gotthold Ephraim Lessing; sie wurde im selben Jahr publiziert unter dem Titel *„Hamburgische Dramaturgie" und „Emilia Galotti". Studien zu einer Methodik des wissenschaftlichen Zitierens, entwickelt am Problem des Verhältnisses von Dramentheorie und Trauerspielpraxis bei Lessing*.[1] 1982 folgte in Wuppertal die Habilitation mit einer Sammlung der frühen, in diesem Band abgedruckten Aufsätze; nach Lehraufträgen in Bremen, Marburg, Regensburg und Thessaloniki zog sich Meyer jedoch aus dem Universitätsbetrieb zurück. Seine groß angelegten Projekte wurden von mehreren Förderungsinstitutionen getragen, besonders der Volkswagen Stiftung und der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

★★★

In Fachkreisen allgemein bekannt ist Meyer als Bibliograph. Der Beginn seiner Arbeiten auf diesem Feld liegt in den frühen 1970er Jahren; als erstes Ergebnis publizierte er *Das deutsche Trauerspiel im 18. Jahrhundert. Eine Bibliographie* (1977). Sein Ruf verdankt sich jedoch vor allem der *Bibliographia Dramatica et Dramaticorum*, die den bezeichnenden Untertitel trägt: *Kommentierte Bibliographie der im ehemaligen deutschen Reichsgebiet gedruckten und gespielten Dramen des 18. Jahrhunderts nebst deren Übersetzungen und Bearbeitungen und ihrer Rezeption bis in die Gegenwart*. Das ca. 20.000 Seiten umfassende Werk erscheint in drei Abteilungen:

1 Eine vollständige Bibliographie der Publikationen Meyers findet sich auf S. 817–829.

1. *Werkausgaben, Sammlungen, Reihen* (3 Bände, 1986), 2. *Einzelausgaben* (derzeit 34 Bände, 1993–2012) und 3. *Register* (geplant sind mindestens 6 Bände). Es setzt sowohl für die bibliographische als auch die theaterhistorische Forschung neue Maßstäbe. In Verbindung mit diesem Werk nimmt der Name Reinhart Meyer einen festen Platz in der Geschichte beider Disziplinen ein.

Die *Bibliographia Dramatica et Dramaticourm* ist ein unzeitgemäßes Unterfangen. Nachdem die Arbeit daran mehr als 20 Jahre lang finanziert worden ist, arbeitet Meyer seit fünf Jahren auf eigene Kosten an der Fertigstellung des gewaltigen Vorhabens. Die Universitätsbibliothek Regensburg bietet Meyers Arbeitsstelle „Drama und Theater" weiterhin ein Büro mit Raum für die mehr als 500.000 annotierten Kopien, Mikrofilme und Scans, die im Laufe der Zeit angefertigt worden sind. Diese wohl größte Materialsammlung zum Theater des 18. Jahrhunderts wird durch Zettelkästen erschlossen. Bislang ist unklar, wo und in welcher Form die notwendigerweise sehr umfangreichen Register zur *Bibliographia Dramatica et Dramaticorum* erscheinen werden. Seit Anfang 2012 wird am Don Juan Archiv an einer digitalen Aufbereitung und inhaltlichen Erschließung der Bibliographie (Registerfunktion) gearbeitet. Damit können quantitative Auswertungen der Daten erleichtert und Nachträge – etwa im Zuge der Einarbeitung von bislang nicht berücksichtigten Bibliotheksbeständen – ermöglicht werden.

Wenngleich die *Bibliographia Dramatica et Dramaticorum* die bedeutendste Leistung Meyers auf wissenschaftlichem Gebiet ist, steht sie doch keineswegs alleine da – und ist auch nicht isoliert von den zahlreichen anderen Publikation des Autors zu betrachten, die zeigen, dass das Erstellen einer Bibliographie deutlich mehr ist als bloß ein Sammeln und Ordnen von Daten. Meyers Einschätzung der Aussagekraft von Repertoireverzeichnissen lässt sich auch auf Bibliographien übertragen:

> Die Lektüre und Auswertung von Repertorien ist alles andere als unterhaltsam, vermittelt aber Einsichten in literar- und theatergeschichtliche Verhältnisse, die teilweise nicht nur jenseits einer nur an (einigen) Texten orientierten Geschichtsschreibung liegen, sondern ihr in wesentlichen Punkten sogar widersprechen und sie zu Korrekturen zwingen.[2]

Doch ist Bibliographie nicht gleich Bibliographie: In der *Bibliographia Dramatica et Dramaticorum* setzt Meyer seinen sozialgeschichtlichen Zugang zur Theatergeschichte bibliographisch um. Schlagend wird dies etwa darin, dass er anders als vergleichbare Werke nicht nur gedruckte Dramentexte aufnimmt, sondern ver-

2 Reinhart Meyer: „Deutsches Theater im 18. Jahrhundert. Neuerscheinungen der Forschungsliteratur. Eine sozialgeschichtliche Problemskizze", in: *Das achtzehnte Jahrhundert. Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts* 5. Göttingen: Wallstein Verlag 1981. 1. Teil: 5/1 (1981), S. 25–51; 2. Teil: 5/2 (1981), S. 123–143, hier: S. 141 [im vorliegenden Band → S. 29].

sucht, die gesamte Theaterproduktion zu erfassen, indem er sämtliche Aufführungsbelege (auch Theaterzettel oder Erwähnungen in Zeitschriften) berücksichtigt. Methodisch notwendig wird ein solches Vorgehen, wenn man erkennt, dass der Bestand an gedruckten Dramentexten nur sehr bedingte Aussagekraft über die Vielfalt und das Ausmaß der Theaterpflege einer bestimmten sozialen Gruppe oder einer Region hat. Dadurch wird verhindert, dass bereits durch die Einschränkung der Materialerfassung eine germanistisch-textorientierte Selektion stattfindet und Theaterformen wie etwa das Schultheater der Jesuiten, zu dem die Stücke nur in Ausnahmefällen vollständig gedruckt worden sind, ausgeblendet werden.

★★★

Das Vorwort zur Trauerspiel-Bibliographie aus dem Jahre 1977 und damit der früheste hier wieder abgedruckte Text bildet eine Art Prolog zum vorliegenden Band. An die Seite gestellt ist diesem ein Auszug aus Meyers Sammelrezension „Deutsches Theater im 18. Jahrhundert. Neuerscheinungen der Forschungsliteratur. Eine sozialgeschichtliche Problemskizze“ (1981). Diese steht für Meyers intensive Rezensionstätigkeit in den 1970er und frühen 1980er Jahren und umfasst bereits jene Forschungsfelder, welche auch in den folgenden Jahrzehnten im Zentrum seines Interesses gestanden sind; in diesen Band aufgenommen ist daraus der auch die eigene Arbeit reflektierende Abschnitt zu „Bibliographien und Repertorien“.
Im ersten Kapitel „Theater im 18. Jahrhundert“ sind drei Texte aus der Mitte der 1980er Jahre zusammengefasst, die unterschiedliche Aspekte von Meyers Arbeit repräsentieren. „Die Entwicklung des Theaters im 18. Jahrhundert“ (1985) dient gewissermaßen als theaterhistorische Einführung ins Thema; der Aufsatz „Das französische Theater in Deutschland“ (1985) versucht, „die deutsche Frankreich-Rezeption im weiteren Horizont der dramatisch-theatralen Gesamtbeeinflussung durch fremdsprachige Literaturen zu skizzieren“;[3] und im Beitrag „Die exotischen Handlungsräume im Drama des ausgehenden 18. Jahrhunderts“ (1983) wählt Meyer die 315 Dramen der *Deutschen Schaubühne*, um dieses repräsentative Corpus von Texten nach Handlungsorten zu untersuchen und zu interpretieren.
Im zweiten Kapitel „Hof- und Nationaltheater“ werden die Entwicklung „Von der Wanderbühne zum Hof- und Nationaltheater“ (1980) nachgezeichnet und die Frage, worum es sich im 18. Jahrhundert bei einem „Nationaltheater“ eigentlich gehandelt habe, diskutiert. Das führt Meyer zu dem Schluss, dass es aus einer Reihe von Gründen ein „Nationaltheater“ im modernen Sinn des Wortes zu dieser Zeit nicht gegeben hat und anderslautende Interpretationen auf entsprechenden ideo-

3 Reinhart Meyer: „Das französische Theater in Deutschland“, in: *Aufklärungen. Frankfurt und Deutschland im 18. Jahrhundert*, hg. von Gerhard Sauder und Jochen Schlobach. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1986, S. 145–165, hier: S. 164 [→ S. 64].

logischen Projektionen basieren. Im Aufsatz „Das Nationaltheater in Deutschland als höfisches Institut. Versuch einer Begriffs- und Funktionsbestimmung“ (1983) wendet sich Meyer gegen das Konstrukt vom Nationaltheater als bürgerlicher Institution. Seine Position präzisiert er nochmals in dem gut zwei Jahrzehnte später verfassten Text „Welche Stücke passen im 18. Jahrhundert zu einem Nationaltheater?“ (2005).

Das dritte Kapitel zeigt Meyers intensive Beschäftigung mit der Hamburger Oper – sie geht auf die Arbeit an der dreibändigen Reprint-Ausgabe zu dieser wichtigen, 1678 bis 1738 bestehenden Institution zurück (publiziert 1980).[4] Als vierter Band zu dieser Ausgabe ist 1984 ein Kommentarband erschienen, aus dem die umfangreiche „Einleitung“ sowie die um Angaben zu den Verlagen ergänzte „Bibliographie“ abgedruckt sind. Ausgehend von den eigenen theaterpraktischen Erfahrungen führt Meyer in den beiden Aufsätzen „Hanswurst und Harlekin, oder: Der Narr als Gattungsschöpfer. Versuch einer Analyse des komischen Spiels in den Staatsaktionen des Musik- und Sprechtheaters im 17. und 18. Jahrhundert“ (1990) und „Mechanik und Dramenstruktur. Die Bedeutung der technischen Bühnenausstattung für die Struktur von Dramen bis zum Sturm und Drang“ (1990) Beobachtungen zur Hamburger Oper zusammen und gewinnt ihnen neue Erkenntnisse ab – mit Blick auf die komische Figur bzw. die Dramaturgie.

Das vierte Kapitel „Oper und Singspiel“ spannt einen Bogen von einer quantitativen Analyse zum „Anteil des Singspiels und der Oper am Repertoire der deutschen Bühnen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts“ (1981), in der Meyer die Spielpläne von rund 100 Bühnen untersucht und daraus weitreichende Schlüsse zieht, über eine Einzeluntersuchung zum „Musiktheater am Weimarer Hof bis zu Goethes Theaterdirektion 1791“ (1986) bis hin zu einer deutlich später entstandenen poetologischen Studie zur „Theorie des Deutschen Singspiels von Gottsched bis Reichardt“ (2003).

Das fünfte Kapitel „Bibliographische Forschung“ beginnt mit einer Rezension, gewidmet dem monumentalen Katalog von Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800* (1997), die interessante Einblicke in das Selbstverständnis des Bibliographen Reinhart Meyer gestattet. Die Rezension steht in direktem Zusammenhang mit Meyers Interpretation des in der *Bibliographia Dramatica et Dramaticorum* gesammelten Materials, die in der hier auszugsweise wiedergegebenen „Einleitung“ zu Band 2.7 (1997) vorgetragen wird. Die Auswertungen der Bibliographie in der „Einleitung“ zu Band 2.12 (1999) zeichnen, aufbauend auf dem neu geschaffenen Fundament, die Entwicklungen des Theaters in den Jahren 1700 bis 1744 nach. Es bleibt zu hoffen, dass dergleichen für den Gesamtberichts-

4 Zu dieser und den anderen bedeutenden Reprint-Editionen Meyers im Verlag Kraus Reprint siehe das Verzeichnis S. 822–825.

zeitraum der *Bibliographia Dramatica et Dramaticorum*, 1700–1799, folgen wird. Einen wissenschaftsgeschichtlich aufschlussreichen Einblick in seine Werkstatt gibt Meyer in dem Aufsatz „Wie hinderlich ‚Wissen' sein kann, oder: Über die Dialektik von Irrtum und fortschreitender Erkenntnis. Überlegungen zu den Arbeiten an der *Bibliographia Dramatica et Dramaticorum*" (2004).

Das von Meyer gesammelte Material hat insbesondere Konsequenzen für das Verständnis der Werke von Pietro Metastasio, deren Rezeption im sechsten Kapitel behandelt wird. Erst durch die von Meyer in drei quantitativen Analysen – „Die Rezeption der Opernlibretti Pietro Metastasios" (2000), „Die Rezeption der Dramen Metastasios im 18. Jahrhundert" (2001), „Trattamento e adattamento dei testi delle opere Metastasiane nel '700 sull'esempio de ‚La Clemenza di Tito'" (2001) – dokumentierte Druck-, Vertonungs- und Aufführungsgeschichte des Dichters war dessen tatsächliche Bedeutung für die Opern- und Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts zu fassen. Der Aufsatz „Hasse und Metastasio" (2004) illustriert Metastasios enorme Wirkung anhand der Vertonungen seines Werkes durch Johann Adolph Hasse.

Im siebenten Kapitel „Theater und ‚Aufklärung'" sind vier Studien zusammengefasst, in welchen Meyers sozialgeschichtlicher Zugang besonders deutlich zutage tritt. Das beginnt mit einem frühen Text zu den Züricher Poetologen Johann Jacob Bodmer und Johann Jacob Breitinger („Restaurative Innovation. Theologische Tradition und poetische Freiheit in der Poetik Bodmers und Breitingers", 1980) und setzt fort mit der Kritik „Limitierte Aufklärung. Untersuchungen zum bürgerlichen Kulturbewußtsein im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert" (1987). Den Abschluss bilden der erste Teil der groß angelegten „Einführung" zur Reprint-Edition *Theater, Repräsentation und konfessionelle Polemik im Zeitalter der Aufklärung. Regensburger Schauspiele im 18. Jahrhundert* (1998) und die Überarbeitung des zweiten Teiles dieser „Einführung" in Form des Aufsatzes „Norddeutsche Aufklärung versus Jesuiten" (2007).

Als Epilog wird ein Vortrag „Über die produktive Unkenntnis des Lehrers" (1991) abgedruckt, der Meyers pädagogisches Wirken exemplarisch repräsentiert. Diese Lehrtätigkeit hat vielfach Niederschlag gefunden, etwa in den Büchern *Dada in Zürich und Berlin 1916–1920. Literatur zwischen Revolution und Reaktion* (1973) und *Das Volk steht auf. – Kriegsöffentlichkeit und Kriegserlebnis. Eine Ausstellung zum 1. Weltkrieg* (1978) oder in der jahrzehntelangen Arbeit mit dem von Meyer 1976 gegründeten Regensburger Studententheater.

Die praktische Auseinandersetzung mit dem Theater begleitet Meyers theaterhistorische Forschungen kontinuierlich, beispielsweise als 1998 im Zuge der Arbeit am Buchprojekt *Theater, Repräsentation und konfessionelle Polemik im Zeitalter der Aufklärung. Regensburger Schauspiele im 18. Jahrhundert* drei anonyme Stücke von Regensburger Jesuiten einstudiert wurden – *Achitophel*, *Der Weinberg des Naboth*

und *Der unfruchtbare Baum*. Doch bedeutet das Spiel auf der Bühne für Meyer deutlich mehr als nur eine inhaltlich-praktische Auseinandersetzung mit dem Forschungsgegenstand. Es schafft die Voraussetzung für ein Verständnis des Mediums Theater, dafür, wie Theater funktioniert und wie seine Spuren, die der Bibliograph dokumentiert, zu lesen sind.
Im Anhang wird auf diesen Sachverhalt Rücksicht genommen: Nach einem Überblick über „Wissenschaftliche Publikationen von Reinhart Meyer", gegliedert in „Bücher", „Aufsätze", „Lexikonartikel" sowie „Reprintausgaben", folgt ein Abschnitt über das „Regensburger Studententheater". Dieser enthält eine Bibliographie der *Texte des Regensburger Studententheaters* samt einem Premierenverzeichnis sowie eine großzügige Auswahl der zugehörigen Theaterplakate.
Den Abschluss bilden Register zu Orten, Personen und Stücktiteln.

★★★

Die *Schriften zur Theater- und Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts* sollen die Rezeption der verstreut publizierten und nicht immer leicht zugänglichen Arbeiten Reinhart Meyers erleichtern. Um ein Wiederauffinden von Zitaten aus Meyers Studien in der Sekundärliteratur und die Orientierung innerhalb der Originalpublikationen so leicht wie möglich zu gestalten, sind die ursprünglichen Seitenumbrüche in der vorliegenden Publikation durch senkrechte Striche markiert und Referenz-Seitenzahlen an den äußeren Rand des Textblocks gesetzt. Sofern Bilder der Originalpublikation nicht abgedruckt sind, können diese Referenzen entfallen bzw. knapp aufeinander folgen; so ist etwa gleich zu Beginn von „Die Entwicklung des Theaters im 18. Jahrhundert" ein Bild ausgelassen, das weniger für Meyers Text relevant ist als für die Gesamtpublikation (*Panorama der Fridericianischen Zeit*). Geringfügige Änderungen der Platzierung waren dort notwendig, wo aufgrund des Seitenumbruchs Bilder oder Tabellen an einer anderen Stelle positioniert wurden.
Die gemeinsame Publikation von Aufsätzen, die nach unterschiedlichen Formatvorlagen gestaltetet sind, macht bestimmte Vereinheitlichungen notwendig: Endnoten bzw. in Klammern gesetzte Anmerkungen im Fließtext (z. B. in der Einleitung zu *Die Hamburger Oper 1678–1730*) sind in Fußnoten versetzt, längere Zitate wurden eingerückt und die bibliographischen Angaben standardisiert. Buchtitel sind durchgehend kursiv gesetzt, Titel von Aufsätzen stehen in Anführungszeichen; ansonsten folgen die Hervorhebungen jenen Meyers. Die Orthographie der Texte wurde, abgesehen von Druckfehlern, beibehalten. In die statistischen Auswertungen wurde nicht eingegriffen; die Tabellen wurden jedoch grafisch neu gestaltet.
Sofern sich aufgrund thematischer Überschneidungen in den Aufsätzen Wiederholungen einzelner Passagen – etwa der Biographie von Pietro Metastasio – fanden

und diese leicht aus dem Kontext zu lösen waren, wurden Kürzungen vorgenommen: die entsprechenden Auslassungen werden durch […] gekennzeichnet, und in einer zugehörigen Anmerkung sind jene Seiten der *Schriften zur Theater- und Kulturgeschichte* angegeben, wo die entfallene Passage zu finden ist: [→ S. …].

★★★

Reinhart Meyer besuchte das Don Juan Archiv Wien im Sommer 2010, um für die *Bibliographia Dramatica et Dramaticorum* die Drucke des 18. Jahrhunderts aus der Theaterstückesammlung *Komplex Mauerbach* zu erfassen. Zu dieser Zeit entstand die Idee, Meyers zentrale Aufsätze in einem Buch vereint erneut zu veröffentlichen. Bereits seine erste Auswahl von zum Teil sehr umfangreichen Studien zeigte, dass der geplante Titel – *Kleine Schriften zur Theatergeschichte* – das Projekt unzutreffend beschreiben würde. Im Zuge der Arbeit fanden sich noch weitere Texte, die ebenfalls in die Konzeption integriert werden konnten, und so wurden daraus *Schriften zur Theater- und Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts*. Es freut mich sehr, dass das Don Juan Archiv seine Reihe *Summa Summarum* mit einem so gewichtigen Werk eröffnen kann. Für diese Möglichkeit möchte ich Reinhart Meyer herzlich danken, ebenso für die gute Zusammenarbeit und die sich dadurch ergebenden, äußerst anregenden Gespräche.

An der Entstehung dieser *Schriften zur Theater- und Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts* war eine Reihe von Kolleginnen und Kollegen aus dem Team des Don Juan Archivs beteiligt: H. E. Weidinger, der Gründer des Archivs, befürwortete die Aufnahme des Bandes in die Reihe *Summa Summarum*, ermöglichte die schöne Ausstattung des Buches und steuerte, besonders im Bereich der Tabellen, Anregungen zur Gestaltung bei. Ein Großteil der Aufsätze wurde von Jana-Katharina Mende digitalisiert, die übrigen von Ana Mitić und Jennifer Plank. Inge Praxl vom HOLLITZER Wissenschaftsverlag vereinheitlichte die bibliographischen Angaben und lektorierte den Text; Jana-Katharina Mende, Nora Gumpenberger und Sophie Endl führten weitere Korrekturgänge durch. Alison J. Dunlop bearbeitete die „Bibliographie“ zur Hamburger Oper und erstellte die Register. Gabriel Fischer layoutierte das Buch. Ihnen allen sei von Herzen gedankt.

Matthias J. Pernerstorfer
15. August 2012

Prolog

DAS DEUTSCHE TRAUERSPIEL DES 18. JAHRHUNDERTS. EINE BIBLIOGRAPHIE*

VORWORT

Zwar bedarf eine Bibliographie kaum einer besonderen Rechtfertigung, aber hinsichtlich ihrer thematischen Beschränkung und zeitlichen Eingrenzung, vor allem aber wegen verschiedener Eigenarten, die sie von anderen Bibliographien unterscheidet, seien dieser einige Bemerkungen vorausgeschickt.

1) Der *Zweck dieser Bibliographie* ist ein praktischer; der Anstoß zur Sichtung des noch vorhandenen Dramenmaterials entstand bei der Arbeit an einem Aufsatz über das Trauerspiel in der Mitte des 18. Jahrhunderts, der wegen mangelnder Textkenntnisse abgebrochen wurde. Die Bibliographie stellt die Vorarbeit zu einer Monographie des Trauerspiels im 18. Jahrhundert dar und soll flankiert werden von weiteren bibliographischen Untersuchungen, die auch das Schau- und Lustspiel erfassen wollen. Den Abschluß wird eine Bibliographie des Schuldramas bilden.
Diese Zielsetzung fordert, die Titel durch Autopsie abzusichern. Die chaotische Situation auf dem Buchmarkt des 18. Jahrhunderts, die eine Übersicht über das vorhandene Dramenmaterial außerordentlich erschwert und vor allem die Orientierung anhand der Titelangaben auch im heutigen Bibliotheksbetrieb nicht selten illusorisch macht, legte die Angabe der besitzenden Bibliothek nahe. Wenn bei seiner Arbeit dem Hrsg. auch ursprünglich das Ideal der Vollständigkeit vorgeschwebt hat, so kann er jetzt nur hoffen, wenigstens einigermaßen umfassend die Erstausgaben ermittelt zu haben; Ambitionen hinsichtlich der vollständigen Erfassung der verschiedenen Auflagen und Ausgaben oder Bearbeitungen und Übersetzungen hat er bald aufgeben müssen.
Maßgeblich war von Anfang an die Absicht, mit der Bibliographie die Grundlage zu einer genaueren Kenntnis von Theater und Drama, vom dramatischen Material, wie es zur Aufführung und auf den Buchmarkt gekommen ist, zu schaffen und die Bibliographie maximal für Arbeiten mit theatergeschichtlichen und literaturwissenschaftlichen Interessen gleicherweise nutzbar zu machen. Von daher erklären und be-|gründen sich auch gelegentliche Abweichungen von der unten dargelegten 8
Systematik; daraus resultiert Gliederung und Strukturierung der Bibliographie; diesem Zweck sollen die beiden ausführlichen Register dienen.

---

* Reinhart Meyer: *Das deutsche Trauerspiel des 18. Jahrhunderts. Eine Bibliographie*. Mit ca. 1250 Titeln, einer Einleitung sowie Verfasser- und Stichwortverzeichnis. München: Wilhelm Fink Verlag 1977, S. 7–24.

2) Das wie kein anderes literarische Werk auf zwei Weisen – in *Aufführung und Druck* – reproduzierbare Drama wird wissenschaftlich von zwei verschiedenen Disziplinen (Theater- und Literaturwissenschaft) behandelt, zu denen sich noch die Tageskritik gesellt, deren Ort das Feuilleton der Zeitung ist. Die im 18. Jahrhundert einsetzende Arbeitsteiligkeit von Kritik, Produktion und Reproduktion, die hier aber noch meistens personell miteinander verbunden waren, hat sich inzwischen längst zur Kontaktlosigkeit verschiedener wissenschaftlicher Disziplinen entwickelt: sehr zum Nachteil aller Beteiligten. Erst in letzter Zeit wurden durch die Berücksichtigung des Rezeptionsaspekts einige Schranken überschritten, ohne sie aber zu beseitigen. Nach wie vor werden nahezu ausschließlich gedruckte Texte berücksichtigt, wodurch die transitorische Kunst der Bühne in die beliebige Reproduzierbarkeit des Buches überführt wird. Auf diese Weise erhält das Drama des 18. Jahrhunderts nicht nur den unangemessenen Anschein von Authentizität, es wird überhaupt das zeitgenössische Repertoire in seiner Vielfältigkeit zugunsten einiger angeblich exemplarischer Fälle unangemessen reduziert. Unangemessen ist dies Vorgehen deswegen, weil die Auswahl exemplarischer Werke den Überblick über das gesamte Aufkommen voraussetzt: das Trauerspiel des 18. Jahrhunderts ist aber bisher noch nicht im Zusammenhang behandelt worden.
Um hier wenigstens in Ansätzen Material bereitzustellen, wurden die Repertoire-Verzeichnisse der Wandertruppen berücksichtigt und auch Titel solcher Stücke mit aufgenommen, die nicht gedruckt wurden. Auf diese Weise sollte einerseits das Stegreifspiel, andererseits die vom Buchmarkt noch teilweise unabhängige Dramenproduktion einzelner Truppen wenigstens andeutungsweise Aufnahme finden. Für das Trauerspiel war die Suche nach solchen Stücken allerdings nicht besonders ergiebig, da diese Gattung sich relativ schnell den Reformforderungen Gottscheds unterwerfen ließ; extemporiert wurde weiterhin vor allem im komischen Bereich, der sich allgemein größerer Beliebtheit erfreute. Die Lust- und Zwischen- oder Nach- und Vorspiele sind auch in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts noch kaum überschaubar.

3) Unangefochten von den *Gattungsbestimmungen*, den Normierungen und Vorschriften in den Poetiken wird in der literarischen und theatralischen Praxis des
9 18. Jahrhunderts zwischen den Gattungen nicht scharf ge-|trennt. Nicht nur gelingt es mühelos, einen Roman oder eine Novelle in ein Trauerspiel, ein Schauspiel, eine Oper, ein Singspiel und schließlich noch in ein Ballett zu verwandeln (z. B. Shakespeares *Romeo und Julia*), es wird auch ein und dasselbe Werk mit nur geringen oder überhaupt keinen Abweichungen als Drama, Schauspiel oder Trauerspiel bezeichnet. Und zwar unterscheidet sich hier das Vorgehen der Verleger oder Drucker nicht von dem der Prinzipale. Außerdem fordert die Zensur findiges

Vorgehen, und eine gern benutzte Finte besteht darin, einem Stück einfach einen neuen Titel zu geben, um es beim zweitenmal und hoffentlich bei einem anderen Zensor durchzubringen. Sodann ziehen neue Titel das neugierige Publikum an, so daß mancher Prinzipal einem alten Stück kurz entschlossen einen neuen Titel gibt. Bei solideren Truppen zahlt der Prinzipal für ein aufführbares neues Stück zwar nicht viel, aber auch die geringe Summe kann dem meist kargen Schauspielerlohn zur Aufbesserung verhelfen, so daß sich auch die Schauspieler dem Prinzipal oder Verleger gegenüber zu ähnlichen Titel‚korrekturen' entschließen. Manchmal fehlt auf Titelblättern überhaupt eine Gattungsbezeichnung, oft wird auch bei Übersetzungen oder Bearbeitungen der ausländische Originalautor verschwiegen und/oder der Titel entstellt. Denn deutsche Originale waren höher als Übersetzungen dotiert. Dadurch entstehen dann verwinkelte Rezeptionswege, die für das 18. Jahrhundert charakteristisch sind.
Um zusätzlich auf die Gattungsproblematik aufmerksam zu machen, wurden auch Titel aufgenommen, die ‚tragisch' oder ‚traurig' als Adjektiv im Untertitel führen. Man wird auf diese Weise eine von mir anderweitig gemachte Bemerkung abgesichert finden, daß nämlich die Bezeichnung „Trauerspiel" im 18. Jahrhundert nicht in Verbindung gebracht werden darf mit dem idealistischen Verständnis von ‚Tragik', über deren Struktur dann das ganze 19. Jahrhundert und noch bis in die Gegenwart hinein verhandelt wird.

4) Entgegen der ursprünglichen Absicht entstellt diese Bibliographie in zwei Punkten die historische Situation des Theaters im 18. Jahrhundert. Aus arbeitstechnischen und -ökonomischen Gründen orientiert sie sich doch an Gattungen – und sie trennt das besonders (aber nicht ausschließlich) für Süddeutschland und das deutschsprachige südliche, meist katholische Ausland überaus wichtige *Jesuiten- und Schultheater* ab.
Durch deren vorläufige Aussparung entsteht der Eindruck einer bereits ab 1730 in den Bahnen des Buchmarkts verlaufenden Entwicklung des Theaters, die darüberhinaus in den verschiedenen Territorien – allen ande-|ren, tiefgreifenden Unterschieden zum Trotz – ähnlich verlaufen sei. Wenn darüberhinaus in der Forschung die Meinung zu herrschen scheint, daß das Schulspiel nurmehr als Ableger der großen Werke des 17. Jahrhunderts gelten könne und im 18. Jahrhundert nur einen Verfallsprozeß bis zum gänzlichen Untergang durchmache, dann ist demgegenüber nachdrücklich darauf hinzuweisen, daß das Schulspiel, gleichgültig in welchem Verhältnis es zur Tradition steht, auch im 18. Jahrhundert noch eine bedeutende gesellschaftliche Rolle spielt, die ihrerseits nicht als bloßes Verfallsprodukt zu verstehen ist. Im 18. Jahrhundert herrschen im süddeutschen Raum Öffentlichkeitsstrukturen, die bloß deswegen, weil die Kirche nach wie vor Träger ist, nicht einfach als feudal-repräsentativ der Vergangenheit zugeschlagen werden können.

Die Rolle der Klöster bei der Aufklärung des Volks ist nicht immer nur reaktionär gewesen. Die Wandlung feudal-repräsentativer in bürgerliche Öffentlichkeit, [für die den Historikern weitgehend Preußen als Modell vor Augen steht,] lief im Süden anders ab als im protestantischen Norden und im Westen. Der Kampf, den die Obrigkeit im letzten Drittel des Jahrhunderts gegen das Volksschauspiel und den Harlekin, die Stegreifbühne und die theatralische Tradition führt, findet im Süden mit unvergleichlich größerer Erbitterung statt als in den protestantischen Gebieten; für ihn gibt es bei den Theaterwissenschaftlern so wenig wie bei den Literaturwissenschaftlern übergeordnete Darstellungsgesichtspunkte oder Wertungskriterien. Hier steckt die wissenschaftliche Arbeit noch ganz in regionalen und patriotischen Grenzen.

Aus folgenden Gründen konnte das Schulspiel in diese Bibliograpie nicht aufgenommen werden: 1) Der überwiegende Teil der Stücke liegt nur dem Titel nach in den Repertorien einzelner Schulen und Städte vor. Wo entsprechende Untersuchungen noch nicht angestellt wurden, müßte der Bibliograph in den Stadtarchiven selbst nachforschen. Da in Süddeutschland durch die Folgen der Säkularisation nicht einmal gewährleistet ist, daß die benötigten Unterlagen noch an Ort und Stelle einzusehen sind, müßte vorrangig das einschlägige Material aus verschiedenen Archiven an verschiedenen Orten zusammengesucht werden. Hier entstehen zeitliche Probleme, die das Erscheinen der Bibliographie über Jahre hinaus aufgehalten hätten. 2) In der Terminologie des 18. Jahrhunderts fallen auch die Trauerspiele unter den Obertitel „comoedia“, „comédie“. Solange die Texte nicht gedruckt vorliegen – und von den meisten Stücken haben wir nicht einmal Periochen – ist etwa von der Bezeichnung „Endscomoedie“ her überhaupt nicht auszumachen, ob es sich dabei um ein Trauer- oder ein Lustspiel handelt. Das Schulspiel muß als homogener corpus dramatischen Materials
11 in eine Bib-|liographie geschlossen aufgenommen werden; die Zersplitterung in Gattungen entsprechend den (schwankenden) Kriterien, die für den kommerziellen Theaterbetrieb der Wanderbühne und der späteren stehenden Bühnen wie für den Buchmarkt bestehen, vernichtet den spezifischen Charakter des Schulspiels. 3) Selbst in denjenigen Fällen, in denen Periochen, Programme, Inhaltsangaben etc., oder sogar Textbücher vorhanden sind, läßt sich vom Inhalt her nur in seltenen Fällen auf eine Gattung im Sinne der Poetiken des 18. Jahrhunderts zurückschließen, weil das Schulspiel durchaus seine eigenen Kriterien hat; die ostentative Selbstdeklaration als „Trauerspiel“, „Tragoedie“ oder „tragoedia“ gibt jedenfalls keine Handhabe, diese Stücke mit den gleichzeitig auf dem Buchmarkt erschienenen Trauerspielen in eine Gattung einzureihen. Somit stellt das Schulspiel ein Extrem der im 18. Jahrhundert durchgehend zu beobachtenden Gattungsliberalität dar, die in der Praxis weitgehend unberührt von dem einsetzenden theoretischen Purismus bleibt.

5) Das Trauerspiel (Schulspiel) als Erziehungsmoment im Rahmen einer Pädagogik, die regelmäßig öffentlich Rechenschaft über ihre Tätigkeit ablegt, ist ein gesellschaftliches Ereignis, das in keiner Verbindung mit dem entsprechenden bürgerlichen Kulturwarenmarkt steht. Es gehört der barocken Tradition an und ist einem anderen Öffentlichkeitsverständnis verpflichtet. Dies Theaterspielen erhält dem Bürger eine Form von Selbsttätigkeit und Selbstverwirklichung, der Übung im gesellschaftlichen Umgang und freien Sprechen, zugleich hält es alte Tradition aufrecht und sorgt für eine breite volkstümliche Basis jeder weiterführenden dramatischen Tätigkeit. – Die Passivität des Rezipienten im verdunkelten Zuschauerraum des kommerziellen und regelmäßigen Theaters dagegen wird vom Publikum durch das Eintrittsgeld erkauft, für das es vom Schauspieler entsprechend bedient zu werden verlangt. Wird die Erwartung enttäuscht, scheut man sich nicht, wie viele Theaterskandale zeigen, seine Ansprüche und Erwartungen brutal und zynisch einzufordern. Nicht selten ist das Theater Ort von Prügeleien und Cliquenkämpfen geworden. Über sein Entrée erstreckt sich der Anspruch des zahlenden Publikums bis auf das Privatleben des bezahlten Schauspielers, über den er in Presse und auf dem Markt beliebig urteilen und verurteilen zu dürfen beansprucht.

Das Schulspiel praktiziert die gesellschaftliche Ordnung bei der Besetzung der Rollen, der Einladung des Publikums, der Sitzordnung und schließlich auch in den dargestellten Inhalten der Stücke selbst, die in der Regel zu diesem besonderen Anlaß geschrieben wurden. Das Berufstheater verdun-|kelt den Zuschauerraum 12
und versetzt das Publikum in Illusion, dessen soziale Unterschiede sich zwar in der Staffelung der Eintrittspreise und der sich daraus ergebenden Sitzordnung manifestieren, die aber bei dem allgemeinen Mitleiden, den im Zuschauer entfesselten Leidenschaften, außer Betracht geraten sollen. Die ‚Menschlichkeit', die Affekte, die das bürgerliche Theater auf diese Weise affiziert, sind bedingt durch die Struktur der Bühne, sind Produkte der dramatischen Illusion, haben einen bestimmten Typ von Bühne (Guckkastenbühne), ein bestimmtes Verhältnis von Zuschauerraum und Bühne (strikte Trennung) und einen bestimmten Stand der Bühnentechnik zur Voraussetzung, in denen sich das neue Theater von dem der Schule wie der Wanderbühne des 17. Jahrhunderts grundsätzlich unterscheidet.

Die hier angedeuteten prinzipiellen Veränderungen, die die Gottschedsche Reform einleitet oder fördert, begründen das für die Bibliographie gesetzte Anfangsdatum 1730. Zwar spielt Neuber auch vorher schon regelmäßige Dramen, aber erst mit dem 1730 uraufgeführten *Cato* beginnt diejenige Dramenproduktion, die für den Erfolg der Reform unabdingbare Voraussetzung ist. Denn diese auf dem Buchmarkt gehandelten und damit auch frei verfügbaren Texte zerbrechen die traditionelle Struktur der Wanderbühne, weil sie den Harlekin als Leiter, auf jeden Fall als finanziellen Träger der Truppe, entmachten.

> A[nn]o 1728 zerschlug sich diese [Hofmannsche] Gesellschaft in Hamburg […], und der größte Theil der Komödianten blieb beym damaligen Harlekin Müller, der sich zum Haupte aufwarf. Neuber aber kam mit 4 Personen nach Leipzig, in Absicht sich hier fest zu setzen. Das schlimmste war, er hatte keinen Harlekin. Man fragte ihn daher, nach den damaligen Begriffen, voller Verwunderung: was er doch immer ohne Harlekin machen? oder wo er einen herbekommen wollte? Ich werde einen haben, war seine Antwort; Sie werden ihn sehen; ich werde gewiß einen haben! Unterdessen hatte er noch einige Personen von Weissenfels aufgetrieben. Er eröffnete sein Theater, und siehe da! ER SELBST, das leibhafte Gegenspiel vom kleinen gewandten Harlekin, erschien in der lustigmachenden Jacke: worinne er noch um die Hälfte hölzerner und schwerfälliger aussah, als er schon wirklich war. Man kann sich leicht einbilden, wenn man anders Neubern gekannt hat, daß er dieser lustigen Person wenig Ehre wird gemachet haben. Inzwischen so schlecht ihm auch sein Unternehmen gelung: so wollte er sich doch nicht entschließen, diesen wichtigen Posten mit einem würdigem Subjekte zu besetzen. Warum das? weil er an Hofmanns Exempel gelernet hatte, daß der Harlekin allezeit Herr von der Bande, und
> 13 ihrem Haupte sey, | und ihm trotzen könnte, wenn er wollte. Ohnfehlbar erinnern Sie sich selbst noch, mein Herr, wie der Harlekin Müller wirklich einmal mitten im Stücke ganz aufgebracht auf das Theater [die Bühne] kam, und ausschrie: Ich gehe fort, meine Herren, man insultirt mich hier! Und das war genug, alles vom Principal erhalten zu können, was er nur wünschte. Aus Furcht also, über seine eigene neue Bande bey irgend einer künftigen Zwistigkeit, nicht Herr zu seyn, wagte es Neuber, den Harlekin ganz abzuschaffen […]“[1]

und begann, regelmäßige Stücke aufzuführen!

Die Stücke der Wanderbühne des 17. Jahrhunderts lagen nur in wenigen Fällen gedruckt vor – und auch dann hat sich kaum ein Prinzipal daran gebunden gefühlt. Die wenigen, in der Forschungsliteratur immer wieder hervorgehobenen Truppen, die sich vor Neuber an literarischen Texten probiert haben, bestätigen als Ausnahme die Regel der freien Textbehandlung. Ein Autor war durchaus entbehrlich, die Truppen machten ihre eigenen Stücke, höchstens erhielten sie ab und an in einigen Orten Texte von Ansässigen, die dann als besonderes lokales Ereignis dort aufgeführt wurden. Die Truppen lebten von einem Repertoire, das vom Prinzipal eifersüchtig gehütet und das an jedem Ort von neuem heruntergespielt wurde.

1 *Briefe, die Einführung des Englischen Geschmacks in Schauspielen betreffend, wo zugleich auf den Siebzehnten der Briefe, die neue Litteratur betreffend, geantwortet wird*. Frankfurt und Leipzig, 1760, S. 60 f.

Dieser Zustand ändert sich mit Gottscheds Dramenproduktion grundsätzlich. Zwar sind auch vorher schon Dramen geschrieben worden, die gedruckt erschienen – die aber niemals für die Wanderbühne gedacht waren. Gottscheds Texte dagegen werden gedruckt, damit sie möglichst vielen Truppen zugänglich werden! Damit schließt sich der im 17. Jahrhundert entstandene Graben zwischen gelehrter Dichtung, die von Bürgern und ihren Söhnen aufgeführt wurde, dem Spiel unter geistlicher Leitung und weltlicher Förderung – und der Repräsentation der Wanderbühne, die aus einer eigenen Tradition lebte und deren Schauspieler gesellschaftlich geächtet waren.

Der Text, das gedruckte Drama, macht den Prinzipal vom Harlekin unabhängig; aber er erschüttert auch die damit eröffneten künstlerischen Möglichkeiten des Prinzipals, für den es nur noch eine Frage der Zeit ist, wann er von der Bühne abtritt, um ausschließlich Unternehmer zu sein. Das erste Mal geschieht das mit Ackermann in Hamburg, der von der Leitung seiner Truppe zurücktritt und sie einem Konsortium von Geschäftsleuten überläßt. Wo die Entwicklung noch nicht so weit fortgeschritten ist, sieht sich der Reformprinzipal einer anderen Gefährdung gegenüber: der gedruckte Text ist | jedem Zuschauer prinzipiell vor der Aufführung zugänglich, der nun mit bestimmten Erwartungen das Theater betritt, denen immer schwerer Genüge zu leisten ist; denn die Buchproduktion spannt auch die Relikte der freien eigenen Produktion der Truppen in relativ enge Grenzen ein. So werden die Truppen in ganz neuer Weise vergleichbar. Indem die Truppen auf authentische Texte verpflichtet werden, die jedermann öffentlich zugänglich sind, geraten sie in einen Konkurrenzkampf, der binnen kurzem zu enormen Leistungen – aber auch zu enormen physischen und psychischen Verschleißerscheinungen unter den Schauspielern führt. Die durch die Buchpublikation hergestellte Konkurrenzsituation treibt die besten Schauspieler sehr bald zu außerordentlicher Leistungssteigerung in qualitativer wie quantitativer Hinsicht an – zugleich ergibt sich daraus die Notwendigkeit einer steigenden Produktion von Dramentexten, um dem geweckten Interesse des Publikums wie den neuen Bedingungen der Truppen untereinander nachzukommen. 14

Mit der Buchpublikation tritt auch der Autor ins Rampenlicht, wodurch es zu weiteren Komplikationen der früher relativ übersichtlichen Position des Prinzipals kommt: Seitdem mit Gottsched sich bürgerliche Autoren der verachteten Schauspieler annehmen und ihren gesellschaftlichen Aufstieg fördern, geraten diese in ein vorher unbekanntes Abhängigkeitsverhältnis, gegen das sie sich zwar anfangs noch mit Vehemenz zur Wehr setzen, das sie aber seit Mitte des Jahrhunderts zunehmend als Begleiterscheinung des eigenen sozialen Aufstiegs hinnehmen. Über den Text melden die Autoren nach und nach einen Autoritäts- und Originalitätsanspruch an, den sie vorher nicht erhoben haben, und es kommt immer wieder zu Spannungen zwischen den Anforderungen der Bühne, mithin den Interessen der

Schauspieler, und den Absichten der Autoren, die sich zunehmend nicht nur der Dramentheorie, sondern auch der Theaterkritik bemächtigen.

War es früher bei der Wanderbühne selbstverständlich, daß die Aufführungen eines Stückes je nach Ort und Umständen der Aufführung verschieden ausfielen, daß also der Anlaß, die Situation und das Publikum die das Stück maßgeblich strukturierenden Potenzen waren, so erscheinen in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts gedruckt immer neue Texte, Übersetzungen und Bearbeitungen von Stücken, hinter denen vorerst noch unausgesprochen, dann aber auch offen gefordert die Meinung steht, nicht das Theater habe sich den gegebenen Umständen anzubequemen, sondern das Publikum habe sich dem Stück, dem Willen des Autors, unterzuordnen. Ob es sich dabei um literaturzentrierte Interessen oder um finanzielle Absichten, um bloßen Autorenehrgeiz oder gesellschaftliche Hoffnungen handelt, | ist hier von sekundärer Bedeutung; wichtig aber ist, daß es sich bei der Forderung der Autoren um Texttreue, ihrer behaupteten oder geforderten Originalität, um eine Folge des expandierenden Buchmarkts handelt.

Je umfangreicher der Buchmarkt wird und je besser seine Distributionsmöglichkeiten werden, desto erkennbarer führt er die Angleichung des dramatischen Betriebs über territoriale Grenzen hinweg herbei. Der *Hamlet* etwa wird von Prag und Wien oder Graz bis Kopenhagen aufgeführt. Auf diese Weise erreicht das Theater zumindest in beschränktem Maß die Überwindung des engen Territorialismus und Provinzialismus in Deutschland. In derselben Zeit aber beginnt das Theater auch seßhaft zu werden, wodurch es dem bestimmenden Einfluß des provinziellen Geschmacks desto nachdrücklicher von neuem, aber in ganz anderer Weise unterworfen wird. Mußte das Repertoire der Wanderbühne die an verschiedenen Orten teilweise sehr verschiedene soziale Zusammensetzung des Publikums berücksichtigen und deshalb ein relativ breit gestreutes Angebot bereithalten, so ist die seßhafte Truppe auf den Geschmack einer weitgehend konstanten Trägerschaft eines Ortes angewiesen. Friedrich Ludwig Schröder, der erste deutsche Prinzipal, der ein stehendes Theater ohne fürstliche Subvention längere Zeit erhalten konnte, mußte sehr bald erkennen, daß die Toleranz und Lernbegierde des bürgerlichen Publikums dort endet, wo es seine Machtmöglichkeiten einsieht. Deshalb geht Schröder von Hamburg in die Kaiserstadt Wien. Der Erziehungsoptimismus, den Schiller noch Ende des Jahrhunderts anläßlich einer Rede vor der fürstlichen Deutschen Gesellschaft unter Leitung des Jesuiten Klein in Mannheim entwickelt, ist zu dieser Zeit in der Praxis des Theaters bereits gründlich widerlegt worden. Das bürgerliche Publikum will sich im Theater vergnügen und nicht belehrt werden – und die Fürsten, soweit sie ihre französischen Hoftheater in deutsche Nationaltheater umwandeln, haben für diese neue Schöpfung wenig Verständnis und Interesse, so daß deren Schicksal schwankend und ungewiß bleibt. Der Zwang, dem Interesse des Publikums zu willfahren, wird durch die Umwandlung der Hoftheater in

Nationaltheater als öffentliche Einrichtungen mit freiem Kartenverkauf keineswegs geringer. Die Bühne bleibt dem Publikum ausgeliefert. Da die stehende Bühne dem durch zunehmende Information durch Theaterzeitschriften gesteigerten Bedürfnis nach Abwechslung nur noch ungenügend nachkommen kann, beginnt man im letzten Viertel des Jahrhunderts mit Gastvorstellungen auswärtiger Schauspieler, die sehr bald auf Tourneen zu gehen beginnen.
In dieser Situation ergibt sich die Entwicklung des Theaters und Dramas aus der Spannung der dynamischen Prozesse auf dem Buchmarkt, wechseln-|den Engagements mit Ortswechsel und neuen Kontaktmöglichkeiten mit Literaten bei den Schauspielern, und den beharrenden Kräften regionaler Bedingungen (Geschmack, stabile und weitgehend konstante Trägerschicht). Es ergibt sich aber zugleich, daß aus dem hier in der Bibliographie vorgelegten Material keine Rückschlüsse gezogen werden dürfen auf die Repertoires der Bühnen: Denn das Trauerspiel war die am wenigsten gespielte Gattung das ganze Jahrhundert hindurch! Nur sehr wenige Trauerspiele erreichten mit ihrer Aufführungshäufigkeit bei einzelnen Truppen oder im Quervergleich aller Truppen den Beliebtheitsgrad von Lustspiel, Operette oder Oper. Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts konnte es sich keine größere Truppe mehr leisten, ohne Orchester und Ballett zu reisen. Und aus diesen Gattungen stammen denn auch die kassenfüllenden Stücke. 16

6) Ohne daß hier schon eine Interpretation durchgeführt werden kann, soll die Bibliographie für einige wesentliche Bereiche statistisch aufgeschlüsselt werden, um so doch einen ungefähren Überblick über die quantitative Entwicklung des Trauerspiels im 18. Jahrhundert zu ermöglichen. (Infolge einiger nachträglicher Änderungen in der Bibliographie kann es zu geringfügigen Differenzen mit den hier angegebenen Zahlen kommen.)

Jahrgang	ermittelte Erstausgaben	ermittelte spätere Ausgaben	nicht nachgewiesene	GESAMT	davon anonym	laufende SUMME	davon anonym
1730	2	1	1	4	1		
1731			2	2			
1732			1	1	1		
1733	2		1	3	2		
1734	2			2	2		
	6	1	5	12	6		
1735	4		1	5			
1736							

Jahrgang	ermittelte Erstausgaben	ermittelte spätere Ausgaben	nicht nachgewiesene	GESAMT	davon anonym	laufende SUMME	davon anonym
1737	2			2			
1738	3			3	1		
1739	3			3	1		
	18	1	6	25	8	25	8 (32 %)
1740	3		2	5	2		
1741	9			9			
1742	3			3			
1743	2			2			
1744	3			3	2		
	20		2	22	4		
1745	2			2	1		
1746	4			4	1		
1747	3			3	1		
1748	6			6	4		
1749	9		3	12	7		
	44		5	49	19	74	27 (36,5 %)
1750	9	1	2	12	8		
1751	7		1	8	2		
1752	9		1	10	2		
1753	4		1	5	1		
1754	13		5	18	12		
	42	1	10	53	25		
1755	15		3	18	8		
1756	17	1	1	19	16		
1757	9		4	13	7		
1758	18		1	19	12		
1759	12		1	13	8		
	113	2	20	135	76	209	103 (49,2 %)
1760	15		5	20	14		
1761	10			10	9		
1762	10			10	5		
1763	15		1	16	11		
1764	22	1	4	27	12		
	72	1	10	83	51		

Jahrgang	ermittelte Erstausgaben	ermittelte spätere Ausgaben	nicht nachgewiesene	GESAMT	davon anonym	laufende SUMME	davon anonym
1765	4		1	5	2		
1766	31		1	32	24		
1767	15		1	16	10		
1768	19		5	24	17		
1769	16		7	23	18		
	157	1	25	183	122	392	225 (57,4 %)
1770	17	1	9	27	18		
1771	18		8	26	19		
1772	26	1	6	33	17		
1773	9	1	5	15	5		
1774	18	1	6	25	11		
	88	4	34	126	70		
1775	25	1	16	42	27		
1776	26	1	10	37	21		
1777	40	1	5	46	15		
1778	38	1	10	49	30		
1779	32	1	8	41	27		
	249	9	83	341	190	733	415 (56,6 %)
1780	22	1	17	40	17		
1781	27		13	40	19		
1782	27	2	2	31	13		
1783	28	1	9	38	18		
1784	16		10	26	10		
	120	4	51	175	77		
1785	17		14	31	16		
1786	25	1	3	29	12		
1787	27	1	1	29	4		
1788	13	2	1	16	5		
1789	27	2		29	16		
	229	10	70	309	130	1042	545 (52,3 %)
1790	33	1	8	42	15		
1791	18	3	7	28	8		
1792	16	2	6	24	8		
1793	17		2	19	8		

19

Jahrgang	ermittelte Erstausgaben	ermittelte spätere Ausgaben	nicht nachgewiesene	GESAMT	davon anonym	laufende SUMME	davon anonym
1794	13		7	20	11		
	97	6	30	133	50		
1795	10	1	5	16	8		
1796	12	1	7	20	11		
1797	14		2	16	10		
1798	8		5	13	2		
1799	9	1	6	16	2		
	150	9		214	83		
SUMME	960	32	264			1256	627 (49,9 %)

Die durchschnittliche jährliche Druckrate sieht folgendermaßen aus:

1730–1739:	2,5	Trauerspiele
1740–1744:	4,2	
1745–1749:	5,4	
1750–1754:	10,2	
1755–1759:	16,4	
1760–1764:	16,4	
1765–1769:	19,8	
1770–1774:	25,2	
1775–1779:	43,0	
1780–1784:	37,2	
1785–1789:	26,4	
1790–1794:	26,6	
1795–1799:	16,0	

Das Druckaufkommen an Lustspielen dürfte in der ersten Hälfte des Jahrhunderts etwa fünfmal größer sein. Daraus läßt sich allerdings nicht ablei-|ten, daß auch das Lustspiel die in der Statistik der Trauerspiele auffällige Rückentwicklung ab den 80er Jahren mitmacht. Einen offensichtlichen Aufschwung nehmen in diesen Jahren die Opern und Operetten, wodurch sich die Vermutung nahelegt, daß die bürgerliche Bühne in dieser Zeit immer stärker zum Unterhaltungsinstitut wird. Andererseits ist zu berücksichtigen, daß zu dieser Zeit der Harlekin nur noch in kleinsten Truppen, verkleidet, und in der Provinz auftritt. In den Großstädten und bei den großen Truppen ist er gänzlich abgeschafft. Dadurch entsteht ein Unter-